
Politique de la « nouvelle phrase » : quel engagement pour les *Language Poets* ?

Hélène Aji



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/3733>

ISSN : 1765-2766

Éditeur

AFEA

Référence électronique

Hélène Aji, « Politique de la « nouvelle phrase » : quel engagement pour les *Language Poets* ? », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2008, mis en ligne le 14 mai 2008, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/3733>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Politique de la « nouvelle phrase » : quel engagement pour les *Language Poets* ?

Hélène Aji

- 1 L'opacité de la production poétique de la plupart des *Language Poets*, au même titre que son formalisme et son jeu sur les ambivalences sémantiques, a permis l'émergence d'un corpus critique, tour à tour bienveillant ou hostile, mais unanimement attaché à l'évaluation du statut esthétique de ces textes et à leur intégration ou exclusion du champ du poétique. S'ils sont uniquement lus au travers du prisme de l'ironie postmoderne ou de celui de la mouvance théorique du *linguistic turn*, ces textes risquent pourtant d'être réduits à de purs artefacts de langage, applications pratiques de théories critiques dépourvues des ambitions humanistes qui font une des motivations essentielles du poétique : dialoguant non plus avec le lecteur, mais avec le dictionnaire et la grammaire, le poète, souvent lui-même critique et universitaire, deviendrait cette figure narcissique dont les textes seraient des fantaisies littéraires, des « exercices de style » à la manière de Raymond Queneau. Pourtant, si l'on prend justement cet exemple des *Exercices de style*, on se rend très vite compte que ce qui peut sembler purement ludique est également une critique acérée des modes de composition du texte littéraire et des attentes de ses lecteurs. Queneau nous y parle en fait des gammes de la manipulation du lecteur, des failles et des surenchères de l'écriture, des interférences que le medium « langage » peut exercer entre les faits et la perception qui nous en est donnée. En ce sens, ce qui semble ressortir du jeu et qui ne semble pas correspondre aux critères du littéraire (du roman ou de la nouvelle dans le cas des *Exercices de style*) possède une dimension philosophique, éthique et politique qui place l'entreprise de son auteur au cœur du débat sur l'engagement artistique.
- 2 On pourrait argumenter qu'après 1945, la situation de la poésie en Amérique a changé : le traumatisme de la Shoah qui donne lieu, en Europe, à une interrogation angoissée et pressante sur les possibilités de l'expression personnelle, provoque un retour sur les conditions de l'engagement artistique. Comment concilier cet engagement, qui semble

inéluable et nécessaire, avec les manichéismes de la Guerre froide ? Comment, surtout, prendre en compte les avancées poétiques des modernistes, tel Ezra Pound, tout en condamnant leurs compromissions politiques, sans pour autant tomber dans la schizophrénie et une version atténuée et désabusée de l'art pour l'art ? Les conditions d'émergence de la poésie des *Language Poets*, à la fin des années 1970, ne sont pas les mêmes que celles qui ont présidé à la création de l'Oulipo, mais elles s'inscrivent dans un dialogue entre poésie américaine et poésie française que matérialisent notamment les traductions de Jacques Roubaud ou la réécriture du poème de Joe Brainard « I Remember » par Georges Perec (voir Aji 258). Dans un effet de miroir que les collaborations entre poètes favorisent, allié à l'essor d'une poésie expérimentale autour de personnalités telles que John Cage et Jackson Mac Low à Black Mountain College, Armand Schwerner à New York ou David Antin et Jerome Rothenberg à San Diego, la poésie américaine met en forme ses ambivalences, les modélise et les thématise selon des modalités parallèles. Les différences entre les deux mondes ne sont pas si radicales, dans une Amérique très fortement marquée par cette problématique de l'engagement, entre la peur de la répression qui caractérise la Guerre froide et l'impératif catégorique de la protestation qu'impose la Guerre du Vietnam. Le monde poétique, ébranlé par l'engagement catastrophique d'Ezra Pound aux côtés des Fascistes italiens, outré par la violence de luttes contre un communisme aux allures de croquemitaine, étouffé sous la chape « tranquillisante » des années 1950, connaît à la fin des années 1960 une révolution qui n'est pas que celle de la *Beat Generation*. Plus profondément, c'est une révolution qui ramène le poétique sur le terrain du politique et qui permet au poétique de réintégrer le politique, dans un double mouvement. Toutefois, cette génération de poètes, la fameuse *Beat Generation*, continue de placer le poétique sous le signe du mystique et de faire de la transcendance spirituelle l'objectif de l'expérience poétique.

- 3 Par le retour à Gertrude Stein et par l'intérêt porté aux poétiques de la performance telles que celles de Jackson Mac Low et de David Antin, et dans une réaction contre la Nouvelle Critique et ses tendances esthétisantes et psychologiques, les poètes de la génération suivante ne visent pas simplement à inverser le mouvement en se servant du poème comme véhicule de la protestation ou comme échappatoire : il s'agit plutôt de donner à voir, pour reprendre les termes qu'Antoine Cazé emprunte à Henri Michaux, la « poésie pour pouvoir ». En se constituant en groupe, autour de Ron Silliman et de son anthologie de 1986, *In the American Tree*, les *Language Poets* se constituent également en groupe de résistance. Une résistance qui se fonde sur une prise de conscience que Steve Benson articule ainsi :

Having integrated the impact of the post-World-War-II protest movements both as critiques of authority and as arguments for rights and prizing an awkwardly marginal status in the corporate hegemony, these writers have developed strategies that test more markedly than they indoctrinate, resist rather than seduce or assure; apparent units within their works often function by apparently nonprogrammatic and yet highly intentional juxtapositions such that principles of opposition and analysis are integrated and face off against circumstances including the reader, who is proffered no code to break nor transparently methodical procedure to appreciate. (Benson in Silliman, *In the American Tree*, 486)

- 4 Cette idée de mise à l'épreuve n'est pas sans rappeler la philosophie au marteau de Nietzsche en ce qu'elle insiste sur la retenue doctrinale au profit du questionnement problématique. La notion de « nouvelle phrase » telle qu'elle est mise en place par Ron Silliman, la réflexion sur les fonctions épistémologiques du travail dans le langage telle qu'elle est pratiquée par Charles Bernstein, la critique de la description élaborée par Lyn

Hejinian au miroir de Stein (*The Language of Inquiry*, « Two Stein Talks », 83-130), les déclarations radicales de Barrett Watten et de Bruce Andrews sont autant de mouvements qui convergent vers une affirmation de la dimension inéluctablement politique de tout acte poétique, de tout acte de langage, actualisant ainsi non simplement un tournant linguistique et formaliste, artificiel et accessoire, mais la prise en compte, politique et poétique, des modes de fonctionnement spécifiques au langage : un véritable tournant éthique qui ne s'exprime pas en un énoncé dogmatique, mais par la prolifération d'énoncés défamiliarisants et polysémiques. Contemporain du marasme idéologique des années Reagan, ce tournant relance la veine protestataire de la poésie américaine, par la mise en évidence de l'idéologie qui sous-tend tous les types d'énoncés. Au cœur de cette démarche, la volonté de donner à voir cette dimension idéologique pour ce qu'elle est afin de permettre sa prise en compte par le lecteur, un désir de démystification des discours qui ne préside pas pour autant à l'imposition d'un discours donné.

- 5 Dans cette perspective, la définition de la « nouvelle phrase » s'inscrit dans un contexte pluriel, celui de la revue *L=A=N=G=U=A=G=E*, éditée par Charles Bernstein et Bruce Andrews entre 1978 et 1981, et de l'anthologie-manifeste de Ron Silliman. L'anthologie *In the American Tree* se veut la mise en co-présence de pratiques diverses, animées, cependant, par des préoccupations communes concernant les genres en littérature, les rapports entre texte littéraire et philosophie, les modes de fonctionnement de la lecture : en promouvant la porosité entre les genres littéraires, la poésie expérimentale moderniste a permis un rapprochement avec les discours dits en prose et a ouvert à nouveau le poème aux modes de la narration et de l'argumentation ; l'irruption du raisonnement dans le poème et l'essor concomitant de la théorie a posé avec une acuité accrue la question des rapports entre théorie et *praxis* poétiques ; le refus de limiter l'expérience poétique à la communication des émotions et des passions implique une reproblématisation de la relation au lecteur, interlocuteur (ou inter-créateur) et non plus simple destinataire du texte. Ce dernier aspect est en effet placé sous le signe de l'interaction entre auteur et lecteur et du travail du et sur le lecteur qu'implique toute composition dans le langage : en thématissant cet aboutissement de la création poétique, les *Language Poets* déplacent le centre de l'attention critique vers l'inscription du poème dans la cité et contribuent à une politique du poétique. Que se passe-t-il, demandent-ils, quand le texte est activé par un lecteur et prend sens ? Surtout, que se passe-t-il quand ce processus implicite est bloqué ou entravé, et qu'apprenons-nous alors de notre vie dans le langage ?
- 6 Dans son analyse de la « nouvelle phrase » telle que la définit Silliman, Bob Perelman, dont le travail est également représenté dans *In the American Tree* et dont les causeries informelles de San Francisco à la fin des années 1970 ont été le cadre de la formulation de cette théorie, tente de recontextualiser les expérimentations de ce groupe de poètes. Dans *The Marginalization of Poetry*, Perelman relie l'entreprise de définition à une volonté d'« écrire le pouvoir », dans une mise en question des rapports entre « orthographe » (au sens de l'écriture conforme aux conventions) et ce qui est, fondamentalement, écriture transgressive (79). De manière comparable, Steve McCaffery, en poète et en penseur, tente de justifier, dans *Prior to Meaning*, la qualification de « nouvelle » pour la phrase de Silliman. Il interroge ainsi les huit points de la définition donnée par Silliman :
 - 1) The paragraph organizes the sentences ;
 - 2) The paragraph is a unit of quantity, not logic or argument ;
 - 3) Sentence length is a unit of measure ;
 - 4) Sentence structure is altered for torque, or increased polysemy/ambiguity ;
 - 5) Syllogistic movement is (a) limited (b) controlled ;

- 6) Primary syllogistic movement is between the preceding and following sentences ;
- 7) Secondary syllogistic movement is toward the paragraph as a whole, or the total work ;
- 8) The limiting of syllogistic movement keeps the reader's attention at or very close to the level of language, that is, most often at the sentence level or below. (Silliman, In the American Tree, 574)

7 De manière frappante, cette série de phrases définitoires est en elle-même un exemple de « nouvelle phrase » et de la syntaxe entrecoupée, minimalement complexe qui la caractérise. Le passage d'un point à l'autre est assuré par la numérotation, une projection structurale externe, tandis que les reprises de termes permettent de suppléer à la logique que l'on s'attend à trouver dans l'utilisation d'adverbes. C'est que la logique qui préside à cette définition est multidirectionnelle et ne s'inscrit pas seulement dans la linéarité d'une affirmation monolithique. On pourrait dire que la suppression du tissu du raisonnement au profit des lambeaux permet d'entrevoir la profondeur intertextuelle qui se cache derrière l'apparence de texture. Pour McCaffery, il est ainsi possible de retracer les antécédents de chacun de ces critères (150) : notamment, l'héritage de Gertrude Stein, d'une part, dans la tension entre la phrase, conçue comme neutre, et le paragraphe, vu comme lieu d'élaboration et de construction de l'émotion ; d'autre part, l'influence, soulignée par Silliman même, d'Émile Benveniste et de sa théorie de l'intégration grammaticale. Le mouvement syllogistique peut être empêché par la compacité de la phrase et par la disjonction entre les phrases, attirant ainsi l'attention du lecteur non plus sur ce qui est dit mais sur la matérialité même du médium langagier. Pour sortir de l'impasse qui reviendrait à dire que la nouvelle phrase n'a rien de véritablement nouveau et que l'adjectif n'est rien de plus qu'une accroche pour des poètes marginalisés par leurs pratiques apparemment hermétiques, McCaffery conclut que la nouveauté vient de la conjonction de ces éléments, de leur alliance dans le but d'une pratique poétique défiant les conventions aussi bien de la poésie que de la prose, par la définition d'une véritable prose poétique, aussi complexe dans ses rythmes et ses formes que le poème en prose baudelairien dont elle tire ses origines.

8 L'analyse de McCaffery suit, en fait, le mouvement de l'essai de Ron Silliman, « The New Sentence », en ne s'en défaussant que de manière minimale. Il renvoie, comme Silliman, à la tradition française (aux côtés de Baudelaire, Mallarmé ou Barthes) et à son influence sur la poésie américaine contemporaine, mais il omet l'évident parallèle entre « nouvelle phrase » et « nouveau roman », non seulement dans l'écho de la dénomination, mais aussi dans la détermination des enjeux de cette pratique d'écriture¹. Or on se souviendra ici du texte fondateur de Nathalie Sarraute qui, en 1956, dans son essai « L'ère du soupçon », fait converger les diverses stratégies du Nouveau Roman vers l'idée d'une participation accrue du lecteur, « attiré coûte que coûte sur le terrain de l'auteur » (76) : dans le roman, cela implique une économie de la construction des personnages et de leur description, grâce à laquelle le lecteur est maintenu dans une « matière anonyme comme le sang, dans un magma sans nom, sans contours » (76).

Nulle réminiscence de son monde familier, nul souci conventionnel de cohésion ou de vraisemblance, ne détourne son attention ni ne freine son effort. Les seules limites auxquelles, comme l'auteur, il se heurte, sont celles qui sont inhérentes à toute recherche de cet ordre ou qui sont propres à la vision de l'auteur. (Sarraute 76-77)

9 La « nouvelle phrase » se construit en écho à cette conception d'un roman attaché à mettre en évidence les processus de cohésion et à renvoyer impitoyablement le lecteur au

magma informe, non plus seulement des objets du monde, mais aussi du langage qui sert à les dire. Le but, pour les *Language Poets*, est de produire des textes qui n'emportent pas le lecteur dans des constructions préconçues de la réalité, des textes où la médiation par le langage ne s'efface pas dans l'illusion de la communication transparente. Il s'agit pour eux de montrer le texte comme construction même et de ramener sur le devant de la scène les ambivalences du médium langagier. Ce travail se fonde sur une stratégie de dislocation textuelle qui intervient à plusieurs niveaux : morphologiquement, d'abord, par des orthographes variantes, phonétiques surtout ; syntaxiquement, par la tournure des phrases et l'utilisation de structures inhabituelles, souvent elliptiques ; rhétoriquement, enfin, par la succession de phrases sans articulation logique apparente ou défiant les lois de l'exposition argumentative conventionnelle. Le lecteur est constamment en quête de cette stase nécessaire à la fixation du sens et constamment déséquilibré, amené ou forcé à constater l'instabilité du message. Pour les *Language Poets*, ce sont cette sollicitation du lecteur et cette insistance sur les incertitudes du médium qui effectuent la véritable ouverture de l'œuvre telle que Lyn Hejinian la décrit dans « The Rejection of Closure ». Par-delà « l'ouverture du champ » préconisée par Robert Duncan, entre *Beat Generation* et *Black Mountain College*, et qui appelle à la construction du poème par effet de contiguïté et d'association élargissant le domaine de la poésie à celui de tous les discours, l'ouverture selon Hejinian tient plutôt à la création de failles, d'écarts, de fractures dans le texte même, de sorte que le lecteur est renvoyé à l'artificialité de toute construction poétique, ramené à la fragmentation inhérente aux associations de mots mêmes, contraint de procéder à des interprétations plurielles, dont la coexistence et la co-pertinence soulignent la dimension créatrice de la lecture comme de l'écriture. Ainsi, Charles Bernstein intitule-t-il son premier recueil de poèmes *parsing*, renvoyant explicitement à la lecture comme à un travail au premier chef d'identification des formes et des fonctions grammaticales, prélude à la construction intellectuelle d'un sens : dans « Space and Poetry », son travail de dislocation / délocalisation du sens amène à poser la question d'une univocité impossible (univocité dénoncée, en conséquence, dans les discours dogmatiques que le poète veut déstabiliser).

space, and poetry
dying and transforming words, before
arbitrary, period locked
with “meaning” and which
preposterousness. Still
[...] (Bernstein [2000] 59)

- 10 Le travail poétique dans deux œuvres caractéristiques de la nouvelle phrase que sont *Tjianting* de Silliman et *My Life* de Hejinian implique, entre autres choses plus périphériques à la réflexion présente, la mise en question du texte comme lieu d'élaboration d'un discours dogmatique, impérialiste, voire colonisateur. Dans les deux exemples que je vous propose ici, l'utilisation de la « nouvelle phrase » provoque un effet de fragmentation, de discontinuité, de cohérence furtive, voire impossible, qui attire l'attention sur le mode de composition de l'œuvre, l'utilisation de la contrainte (45 phrases dans 45 chapitres pour les 45 ans de la vie du poète dans le cas de Hejinian ; la suite de Fibonacci ($u_{n+1}=u_{n-1}+u_n$) pour réguler la croissance du poème dans le cas de Silliman) et sur le sens qui peut être inféré de cette contrainte en termes de commentaire sur le texte autobiographique ou sur la sédimentation et la récurrence mémorielles. Dans les deux cas, de manière plus ludique chez Silliman et peut-être plus consciemment historiographique chez Hejinian, ce qui est mis en cause est la médiation qu'implique tout

discours. Permettre à cette médiation de demeurer toujours apparente et, par conséquent, toujours en question est l'engagement des *Language Poets* : face à la texture lisse des discours impérialistes se dresse un texte qui met en scène le lacunaire dans tout texte.

Not this.

What then ?

I started over & over. Not this.

Last week I wrote « the muscles in my palm so sore from halving the rump roast I cld barely grip the pen ». What then ? This morning my lip is blisterd.

Of about to within which. Again & again I began. The gray light of day fills the yellow room in a way wch is somber. Not this. Hot grease had spilld on the stove top.

Nor that either. Last week I wrote « the muscle at thumb's root so taut from carving that beef I though it wld cramp ». Not so. What then ? Wld I begin ? This morning my lip is tender, disfigurd. I sat in an old chair out behind the anise. I cld have gone about this some other way.

Wld it be different with a different pen ? Of about to within which what. Poppies grew out of the pile of old-broken up cement. I began again & again. These clouds are not apt to burn off. The yellow room has a sober hue. Each sentence account for its place. Not this. Old chairs in the backyard rotting from winter. Grease on the stove top sizzled and spat. It's the same, only different. Ammonia's odor hangs in the air. Not not this. (Silliman [2002] 16)

It was only a coincidence. The tree rows in orchards are capable of patterns. What were Cæsar's battles but Cæsar's prose. A name trimmed with colored ribbons. We « took » a trip as if that were part of the baggage we carried. In other words, we « took our time ». The experience of a great passion, a great love, would remove me, elevate me, enable me at last to be both special and ignorant of the other people around me, so that I would be free at last from the necessity of appealing to them, responding to them. That is, to be nearly useless but at rest. There were cut flowers in vases and some arrangements of artificial flowers and ceramic bouquets, but in those days they did not keep any living houseplants. The old fragmentary texts, early Egyptian and Persian writings, say, or the works of Sappho, were intriguing and lovely, a mystery adhering to the lost lines. At the time, the perpetual Latin of love kept things hidden. It was not his fate to be as famous as Segovia. Nonetheless, I wrote my name in every one of his books. Language is the history that gave me shape and hypochondria. (Hejinian 64-65)

- 11 Ce que le texte composé selon les exigences de la « nouvelle phrase » souligne, c'est aussi son rapport tendu (ou distendu) avec les formes conventionnelles du poème comme de la prose, se positionnant hors les genres littéraires et montrant le genre comme détermination abusive du sens : on ne lit pas de la même manière ce que l'on prend pour du roman ou du poème, etc. Selon Charles Bernstein, cette démarche n'est pas un pur formalisme : son attachement à la forme s'inscrit dans une critique de formes qui sont devenues si conventionnelles qu'elles en semblent transparentes, voire naturelles. Il en prend pour exemple, dans son essai reproduit en appendice à *In the American Tree*, la méthode d'organisation rationnelle du discours que nous avons héritée de Descartes ou de Bacon et la façon dont elle est devenue non plus la pratique d'une méthode de pensée spécifique, mais le style que doit adopter toute pensée. Cette inversion est, pour les poètes de la « nouvelle phrase », ce qu'il faut mettre en évidence et en critique ; car elle est coercitive et limitative.

Rather it seems to me that, as a mode, contemporary expository writing edges close to being merely a style of decorous thinking, rigidified and formalized to a point severed from its historical relation to method in Descartes or Bacon. It is no longer

an enactment of thinking or reasoning but a representation (and simplification) of an 18th century ideal of reasoning. And yet the hegemony of this practice is rarely questioned outside certain poetic and philosophic contexts. On this level, I would characterize as sharing a political project both a philosophical practice and a poetic practice that refuse to adopt expository principles as their basic claim to validity.

For both poetry and philosophy, the order of the elements of a discourse is value constituting and indeed experience engendering, and therefore always at issue, never assumable. (Bernstein in Silliman, *In the American Tree*, 586)

- 12 Le choix de la méthode d'organisation du discours a des implications qui ne sont pas simplement esthétiques, mais qui sont l'expression concrète de certains attendus philosophiques et politiques. Renvoyant à Marx, à Freud, à Foucault, les *Language Poets* utilisent des formes exosquelettiques non-conventionnelles (notamment la définition de règles de composition) afin de redonner visibilité aux formes exosquelettiques devenues discrètes, subliminales par effet d'habitude : ainsi pour le poème, la versification ou l'organisation en strophes. Même le vers libre, dont la fluidité est devenu une forme « naturelle » du poème, reste une forme « exosquelettique » parce qu'imposée au texte par des décisions qui lui sont externes. L'utilisation de la contrainte, comme la contrainte mathématique de Silliman, engendre une forme exosquelettique exotique, qui pousse à l'interprétation plus fortement, de par son idiosyncrasie, que le vers libre de « Space and Poetry », par exemple.

- 13 Donner à voir, donc, les processus de production du texte revient à pointer du doigt le travail de l'auteur dans l'orientation de son discours ; compliquer les processus de l'interprétation par la fragilisation des structures grammaticales, de la logique et du sens revient à proposer des lectures plurielles et à montrer, dans le déverrouillage du sens, le verrouillage effectué par d'autres textes ; proposer un texte marginal au risque de provoquer son rejet permet enfin de déplacer le point focal de l'attention du standard par rapport auquel on juge au processus d'exclusion impliqué par ce standard :

Part of the task of a history of social forms would be to bring into visibility as chosen instruments of power what is taken as neutral or given. Part of the task of an active poetry or philosophy is to explore these instruments by a critique of their partiality and to develop alternatives to them that can serve as models of truth and meaning not dependent for their power on the dominating structures. (Bernstein in Silliman, *In the American Tree*, 588)

- 14 Ce ne sont pas les critères de distinction seulement qui importent, mais le fait que cette distinction existe, est constitutive d'une domination, de l'affirmation d'un pouvoir qui ne se limite pas au littéraire mais est aussi politique et social. Par le biais de poèmes dont la thématique semble être la réflexivité, les *Language Poets* expriment également une volonté, par ce que Barrett Watten appelle le constructivisme, de déconstruire les modes d'affirmation des pouvoirs dominants. La question revient à se demander, constamment, quel est le sens non pas des mots, mais de la « pratique du langage » qui les a organisés :

The question is always : what is the meaning of this language practice ; what value does it propagate ; to what degree doesn't it encourage an understanding, a visibility, of its own values or to what degree does it repress that awareness ? To what degree is it in dialogue with the reader and to what degree does it commend or hypnotize the reader. Is its social function liberating or repressive ? Such questions of course open up into much larger issues than ones of aesthetics per se, open the door by which aesthetics and ethics are unified. (Bernstein in Silliman, *In the American Tree*, 589)

- 15 Insister sur la visibilité des structures par la production de structures atypiques permet aux *Language Poets* d'effectuer et de faire faire un retour analytique et critique sur les

discours qui véhiculent les idéologies dominantes aux Etats Unis et ailleurs : comment ça parle nous dit aussi qui parle et d'où ça parle. Une fois cette conscience mise en éveil, il faut se garder de lui proposer le confort illusoire d'une idéologie de substitution, afin qu'elle puisse continuer à être le témoin du « jeu », au sens derridien du terme, des « idéolectes » (Bernstein [1999] 113).

BIBLIOGRAPHIE

Aji, Hélène, « American Poetry's French Diary : Jacques Roubaud's *Traduire, journal* », *The New Review of Literature* (Otis College of Art and Design, Los Angeles) IV : 1 (octobre 2006), 252-259.

Bernstein, Charles, *My Way* (Chicago : The University of Chicago Press, 1999).

-----, *Republics of Reality 1975-1995* (Los Angeles : Sun & Moon, 2000).

Cazé, Antoine, « Alterna(rra)tives : Syntactic Spaces in Lyn Hejinian's *My Life* », *Communication, Colloque LOLitA*, Université d'Orléans, 28-29 janvier 2005.

-----, « Poésie pour pouvoir : de l'espace lyrique à l'espace politique », *Communication, Séminaire G.R.I.P.*, Université de Paris VII-Denis Diderot, mars 2001.

Hejinian, Lyn, *The Language of Inquiry* (Berkeley : University of California Press, 2000).

-----, *My Life* (Los Angeles : Green Integer, 2002).

L=A=N=G=U=A=G=E, Charles Bernstein et Bruce Andrews, éd., 4 vol. (1978-1981).

McCaffery, Steve, *Prior to Meaning : The Protosemantic and Poetics* (Evanston : Northwestern University Press, 2001).

Perelman, Bob, *The Marginalization of Poetry : Language Writing and Literary History* (Princeton : Princeton University Press, 1996).

Queneau, Raymond, *Exercices de style* (Paris : Gallimard, 1947).

Sarraute, Nathalie, *L'ère du soupçon* (Paris : Gallimard, 1956).

Silliman, Ron, *Tjianting* ([1981] Cambridge : Salt, 2002).

-----, éd., *In the American Tree* (Orono : National Poetry Foundation, 1986).

Watten, Barrett, *The Constructivist Moment : From Material Text to Cultural Poetics* (Middletown : Wesleyan University Press, 2003).

NOTES

1. Voir à ce sujet Cazé [2005].

AUTEUR

HÉLÈNE AJI

Hélène Aji est Professeur de poésie américaine à l'Université du Maine (France). Elle est l'auteur de nombreux articles sur la poésie américaine moderniste et contemporaine, ainsi que de trois ouvrages : *Ezra Pound et William Carlos Williams : pour une poétique américaine* (L'Harmattan, 2001), *William Carlos Williams : un plan d'action* (Collection Voix américaines, Belin, 2004), *Ford Madox Ford, The Good Soldier* (Armand Colin, 2005). Récemment, elle a rassemblé les articles du numéro 1, volume V (juin 2007) de la revue électronique EREA (<http://www.e-rea.org>) consacré à « Poésie et Autobiographie ».